

---

Themenheft Nr. 26: Neue Fernsehserien und ihr Potenzial für eine kritische Medienpädagogik. Herausgegeben von Elena Pilipets und Rainer Winter

## Der Serienkiller in jedem von uns

### Alltagsbedeutungen in der aussergewöhnlichen Narration der Quality-TV-Serie *Dexter*

Daniela Bruns

#### Zusammenfassung

*Giroux fordert die Integration von Produkten der Populärkultur in den Kanon der kritischen Medienpädagogik, um auf die Bedeutungen des Alltags der Menschen eingehen zu können. Bei den neuen amerikanischen Quality-TV-Serien, mit Mafia- und Drogenbossen, Superhelden und Mördern in den Hauptrollen, stellt sich die Frage, in wie weit diese aussergewöhnlichen Thematiken an das Alltagsleben ihres Publikums anschliessen. Eine Analyse des mordenden Protagonisten der TV-Serie Dexter soll zeigen, wie neoliberale Subjektpositionen mit Hilfe von kontroversen Charakteren vermittelt, aber auch umgedeutet und kritisiert werden und damit Anknüpfungspunkte für eine bedeutsame Auseinandersetzung liefern können. Denn durch die Verwendung von Gegenbildern, durch die Schaffung von textueller Offenheit, aber auch durch die Hervorrufung von Irritation kann ein reflektiertes und am Austausch interessiertes Publikum entstehen.*

#### **The Serial Killer in All of Us. The Relevance for Everyday Life in the Extraordinary Narration of the Quality TV Series *Dexter*.**

#### Abstract

*Giroux requires for the integration of popular culture products into the canon of critical media education, in order to investigate the significant meanings of everyday life. But the new American Quality TV series give us an insight into the lives of fictional mafia and drug bosses, superheroes and murderers instead of addressing the ordinary problems of their audience. This questioned the relevance of Quality TV series for the critical perspective on media productions in connection with personal biographies. The analysis of the murdering protagonist of the TV series Dexter shows the potential of controversial characters to not only mediate neoliberal subject positions but also reinterpret and criticize them. Through the use of counter-images, the creation of textual openness, and the evocation of irritation a reflected audience, with the interest in exchange, can emerge.*

## **Einleitung**

In den von der Erwachsenenbildung ausgehenden Cultural Studies nimmt die Kultur eine besondere Rolle ein, wenn es um Machtverhältnisse und Identitätsbilder geht. Kultur, Hoch- als auch Populärkultur, wird als Mitgestalter der Identität und sozialer Beziehungen verstanden. Giroux plädiert seit dem Ende der 1980er Jahre dafür, dass die kritische Pädagogik die kulturzentrierte Perspektive der Cultural Studies einnehmen müsse, um das Lernen sowie die Entstehung gesellschaftlicher und politischer Subjekte ganzheitlich erfassen zu können. So fehle der kritischen Pädagogik die Verknüpfung mit dem Alltag der Menschen und beschränke sich zu sehr auf die öffentlichen Diskurse der Politik und der Bildungsinstitutionen. Dabei seien gerade die Populärmedien gekennzeichnet durch ein hohes Investment seitens der Rezipient/innen aufgrund ihrer Fähigkeit unterhaltsam, affektiv und körperlich zu wirken (Giroux 1989, 9). Der daraus resultierende «aktive[...], eigensinnige[...] und kreative[...] Gebrauch der Medien» (ebd.) stellt für Göttlich und Winter (2000) die Besonderheit der Populärmedien in Abgrenzung zu dem gesamten Repertoire der Massenmedien dar. Das Angebot von oppositionellen, vielfältigen Bedeutungsmustern ermögliche eine Auflehnung gegen die dominanten Identitäts- und Normzuweisungen. Das Vergnügen an der Rezeption von populären Medien sei also immer im Zusammenhang mit einer Aushandlung bestehender Machtstrukturen innerhalb der sozialen Ordnung zu sehen.

Im Zusammenhang mit den neuen technologischen und strukturellen Möglichkeiten können Serien und die Auseinandersetzung mit ihnen individueller und flexibler in den Alltag eingebaut werden. Mit dem Aufkommen des digitalen Fernsehens und den dadurch entstandenen neuen Vertriebswegen kann ein zeitunabhängiger und ortsungebundener Zugriff auf ein scheinbar endloses Depot an Medienprodukten erfolgen. Durch das Web 2.0 ist es den Zuschauer/innen möglich, sich weltweit über ihre Lieblingsserien auszutauschen und schöpferisch eigene Medienprodukte in den Serien-Kanon einzubringen (Eichner et al. 2013, 9f.). Inhaltliche Veränderungen der Serientexte kamen vor allem durch die Entstehung der US-amerikanischen Pay-TV-Sender zustande. Diese sind weder von Einschaltquoten noch von den Auflagen der Federal Communication Commission (FCC) abhängig, weshalb innovativere, aber auch provokativere Narrationen und Darstellungen Einzug in den Fernsehalltag erlangten (Johnson 2010, 148f.; Eichner 2013, 53ff.). In diesem Zusammenhang wird häufig der Begriff Quality-TV verwendet, welcher jedoch in seiner Definition keiner klaren Eingrenzung folgt. Demnach haben sich die Inhalte der Fernsehserien in den letzten Jahren von «einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen» (Blanchet 2011, 37) gewandelt. «Quality TV bricht inhaltliche Tabus, missachtet eingeführte formale Regeln und erweitert gewohnte narrative Strukturen» (Schlütz 2016, 100). Paradoxerweise wird es am besten dadurch definiert,

was es nicht ist: «It is not «regular» TV» (Thompson 1996, 13). Der Ursprung dieses aussergewöhnlichen Serienformats zeigt sich in den Kultfilmen und -serien, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts produziert wurden. Damals noch Nischenprodukte, wie Kunstfilme, Horrorspektakel oder Science-Fiction-Serien, werden deren Eigenschaften heute zielgerichtet von der Industrie eingesetzt, um das Publikum zu treuergebenen Fans zu transformieren. Die Produzent/innen versuchen durch eine komplexe Narration, mehrdimensionale Charaktere, textuelle Offenheit und ergänzende, transmediale Serienprodukte die Partizipation der Zuschauer/innen zu erhöhen. Nach Cardwell (2007) werden bei den amerikanischen Quality-TV-Serien alltägliche Ereignisse behandelt, die Rückschlüsse auf grössere gesellschaftliche und individuelle Wahrheiten beinhalten. Dabei ist ein hohes Engagement der Zuschauer/innen gefordert sowie die Fähigkeit zur kreativen und symbolischen Deutung der Serieninhalte auf narrativer als auch gestalterischer Ebene. «It also places the viewer into the active position that one takes up when making critical judgement. The programme encourages us to interpret and evaluate it» (Cardwell 2007, 27). Formal wird dadurch jedoch nur ein Kult-Potenzial geschaffen, denn letztendlich entscheiden die Fans über ihr Engagement und den damit verbundenen Erfolg der Serie.

Eine dieser neuen amerikanischen Quality-TV-Produktionen ist die vom Pay-TV-Sender Showtime produzierte Serie *Dexter* (2006-2013). Ein Serienmörder arbeitet als Blutspritzeranalyst und beseitigt in seiner Freizeit andere Killer, um seine Mordlust zu stillen. Im Laufe der Ausstrahlung hat sich eine grosse Fangemeinde um Dexter Morgan und seine alltäglichen sowie aussergewöhnlichen Probleme gebildet. Es wurden nicht nur auf der offiziellen Facebook-Seite der Serie Beiträge bezüglich der Figuren, moralischer Fragen und zukünftiger Entwicklungen rege kommentiert und diskutiert, sondern es entstanden auch kleine Fan-Blogs um die Kultserie. Laut Winter (2013) zeichnet sich eine Kultserie dadurch aus, dass die Fangemeinschaft sich den medialen Text in Form von ritualisierten Praktiken wiederholt aneignet, sich kreativ mit diesem auseinandersetzt und ihn zu einem wichtigen Teil ihres Alltags werden lässt. Neben einer inhaltlichen Zuwendung lässt sich in den sozialen Netzwerken der *Dexter*-Fans häufig auch eine kreative Auseinandersetzung mit dem Serientext erkennen. Von offizieller Seite gab es einen Fan-Art-Contest mit zahlreichen Einsendungen sowie den Aufruf, Fotos von Final-Partys der Fans am Ende jeder Staffel einzusenden, um sie auf der Facebook-Seite zu veröffentlichen. Bei diesen Fotos lässt sich erkennen, dass die kleinen Fangruppen sehr sorgfältig die Location dekorieren, kleine Snacks vorbereiten oder sich sogar kostümieren – natürlich alles im Sinne der TV-Serie mit Kunstblut, abgesägten Körperteilen, roter Lebensmittelfarbe und Plastikfolie. Daneben gibt es auch inoffizielle Beiträge von Bloggern und Fan-Communities wie Trink- und Fitnessspiele, einen Haiku Wettbewerb oder einen Wettbewerb um den besten fiktiven

Serienkiller-Headliner. All diese Beispiele zeigen, dass die Bereitschaft, sich mit einem fiktiven Serienkiller emotional, kreativ und dialogisch auseinanderzusetzen, sehr gross ist. Doch welche Anknüpfungspunkte bietet eine Serie, in welcher der Protagonist ein forensischer Blutspritzeranalyst und Freizeitkiller ist, für den Alltag der zahlreichen Zuschauer/innen? In wie weit kann diese Serie, welche auf den ersten Blick moralisch fragwürdig, brutal und sehr alltagsfremd erscheint, etwas dazu beitragen, dass «alltägliche[...] Akteure ihre Lebensbedingungen selbst [...] definieren und ihre Interessen [ausdrücken können]» (Winter 2004, 5)?

Nicht nur das neue Rezeptions- und Nutzungsverhalten engagierter Rezipient/innen und die innovativen inhaltlichen und formalen Veränderungen wecken ein Interesse für eine theoretische Auseinandersetzung. Auch der Anspruch individuelle Problematiken sowie gesellschaftliche Entwicklungen in einem Serienformat zu bearbeiten, macht diese neuen Medienangebote wertvoll für die kritische Medienpädagogik. Die besonderen Eigenschaften der Quality-TV-Serien spielen dabei eine wichtige Rolle für die Abgrenzung zu Serienformaten wie Soap Operas oder Reality-TV-Produktionen. Die Komplexität der Charaktere, der Genremix, die folgenübergreifenden Handlungsstränge und der Realitätsanspruch eröffnen den Autoren neue Freiheiten und Möglichkeiten zur Konstruktion ihrer Narration. (siehe hierzu: Thompson 1996; Blanchet 2011). In der nachfolgenden Analyse des Protagonisten der TV-Serie *Dexter* sollen zwei Fragen genauer beleuchtet werden:

- 1) Wie kann ein kontroverser Seriencharakter für ein breites Publikum zugänglich gemacht werden?
- 2) Welche Anknüpfungspunkte kann dieser für das Alltagsleben der Zuschauer/innen bieten?

### **Analyse des Protagonisten der TV-Serie *Dexter***

#### ***Der Aussenseiter als Teil der Gesellschaft***

Ein wichtiger Aspekt, damit diese Serie funktionieren kann und nicht unbeachtet von den Zuschauer/innen oder zerrissen von den Kritiker/innen von den Bildschirmen verschwindet, ist die Konstruktion der Leitfigur Dexter. Die Entwicklung der Handlung ist vollständig an die Figur des Serienmörders geknüpft. Um diesen als Identifikationsfigur für das Publikum zu öffnen, muss eine positive Empfindung und Sympathie für den Killer möglich sein. Der Schauspieler Michael C. Hall in seiner Rolle als Dexter Morgan zeigt einen durchschnittlich attraktiven Mann, dessen liebevolle Art genauso glaubwürdig erscheint wie seine mordlüsterne. Allerdings ist nicht nur der Schauspieler für die Identifikationsmöglichkeit wichtig, sondern auch verschiedene narrative Konstruktionen, welche die Zuschauer/innen emotional in das Geschehen einbinden.

Durch die Narrationsform des inneren Monologs kann das Publikum eine persönlichere Beziehung zum Hauptcharakter aufbauen als durch die reine Interpretation des Verhaltens oder durch die Positionierung durch Fremdwahrnehmungen anderer Charaktere der Serie. Die Zweifel, die Wünsche, die Unsicherheiten und Widerstände des Serienkillers können offengelegt werden, wodurch das Monster menschlich erscheint. In diesem Zusammenhang wird vor allem die innere Auseinandersetzung mit seinem Verlangen zu töten und seinem Wunsch nach einem normalen und sozialen Leben hervorgehoben.

Zum einen basiert diese Art der Erzählung auf der Romanvorlage von Jeff Lindsay, in der Dexter aus der Ich-Perspektive die Geschehnisse schildert, zum anderen erinnert diese, in der TV-Serie bewusst beibehaltene Form, sehr an die durch das Web 2.0 entstandenen Blogs: Tagebucheinträge, welche für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Ebenso wie die Nutzung von *Facebook*, *Instagram* oder *Twitter* sind sie für Han (2016a) Instrumente der Diktatur der Transparenz des Neoliberalismus. Um eine ungehinderte, schnelle Kommunikation zu ermöglichen und dadurch eine optimale Produktivität zu erreichen, muss alles Innere als Information nach aussen treten.

Geheimnis, Fremdheit oder Andersheit stellen Hindernisse für eine grenzenlose Kommunikation dar. [...] Auch Personen werden entinnerlicht, denn die Innerlichkeit behindert und verlangsamt die Kommunikation. Die Entinnerlichung der Person erfolgt aber nicht gewaltsam. Sie findet als freiwillige Selbst-Entblößung statt. (Han 2016a, 19)

Dexter offenbart sein Innerstes dem Publikum, schildert einen exklusiven Blog für seine Fans und lässt dadurch ein Gefühl der Nähe, aber auch der Mittäterschaft entstehen. Die Zuschauer/innen sind bei dieser Serie diejenigen, welche am meisten Kenntnis über die Begebenheiten besitzen. Sie kennen Dexters dunkles Geheimnis, die Geheimnisse seiner Kollegen und manchmal scheinen sie durch das Ungleichgewicht visueller und auditiver Informationen sogar mehr über Dexter zu wissen als er selber. Denn was Dexter seinen Zuschauer/innen durch sein ausgesprochenes Selbstbild vermittelt, unterscheidet sich häufig von dem, was sie von ihm zu sehen bekommen. Formal reiht sich die Serie also in das Format der sozialen Netzwerke ein und schliesst damit an eine Kommunikationsform an, die seit der Gründung von *Facebook* 2004 sehr stark in den Alltag integriert wurde. Die Folge davon ist ein Publikum mit einer engen, fast schon freundschaftlichen Beziehung zum fiktiven Hauptakteur. So geht aus den Foren- und Diskussionsbeiträgen der Fans hervor, dass sie zum Beispiel sehr kritisch mit der Wahl seiner Lebensgefährtin sind, seine Taten mit plausiblen Argumentationen verteidigen und sich seit dem Ende der TV-Serie seine Rückkehr herbeisehnen.

Die Positionierung des Charakters innerhalb seines sozialen Kontextes erleichtert auf verschiedene Weise wesentlich die positive emotionale Verbindung mit einem

Mörder. Zu Beginn der Serie stellt Dexter sich als Aussenseiter der Gesellschaft vor, der eine soziale Rolle im Netzwerk seiner Arbeitskolleg/innen und seiner Familie spielt, welcher er in seinem Selbstbild nicht entspricht. Jedoch erhält diese Schwarz-Weiss-Darstellung schnell Sprünge und Risse. Wenn Dexter von sich selber als Monster spricht, visuell jedoch eine Szene präsentiert wird, in der er sich liebevoll um seine kleinen Stiefkinder kümmert, zeigt sich diese auditiv-visuelle Diskrepanz zwischen dem Gezeigten und dem von Dexter Gedachten sehr deutlich. Nicht nur die Zuschauer/innen, sondern auch dem Protagonisten selber wird diese Abweichung vom asozialen, unmenschlichen Killer bewusst. Es entsteht der Wunsch nach Teilhabe an einem wahrhaft sozialen und normalen Leben. Gleichzeitig wird deutlich, dass diesem Streben nach Normalität, danach ein Teil der Gesellschaft zu sein und kein Aussenseiter, jegliche Grundlage entzogen wird. Denn gerade die Charaktere, die zu Beginn einfach gestrickt zu sein scheinen und ein angepasstes Leben führen, erweisen sich schnell als mehrdimensionale Personen mit ganz unterschiedlichen Wünschen, Zweifeln und widerstrebenden Begierden, deren moralischer Kompass ebenso beschädigt zu sein scheint wie Dexters. Dadurch wird die Bedeutung von Normalität grundlegend in Frage gestellt und die Differenz zwischen dem Aussenseiter Dexter und seinen scheinbar gesellschaftskonformen Freunden und Kollegen minimiert.

Der gleiche Effekt auf die Zuschauer/innen wird durch die Distinktion Dexters von den übrigen Serienmördern erzielt. Die treibende Kraft für das Verhalten der Killer ist die Mordlust, sowohl bei Dexter als auch bei seinen Opfern. Die Unterscheidung erfolgt nicht auf Basis der Motivation, sondern aufgrund der Opferauswahl, der psychischen Komponente und der mit der Tat verbundenen Konsequenzen. Der Protagonist folgt einem moralischen Kodex, welcher ihm vorschreibt, keine unschuldigen Menschen zu töten. Durch das Töten von Serienmördern werden weitere Taten verhindert und letztendlich Menschenleben gerettet. Es wird jedoch deutlich, dass der Kodex nicht das einzige Alleinstellungsmerkmal Dexters unter den Serienmördern ist. Bereits in der Pilotfolge stellt er zum Beispiel klar, dass er niemals Kinder töten könnte und im weiteren Verlauf kommen bei ihm immer wieder moralische Fragen und Dilemmata auf, die bei den anderen Killern nicht thematisiert werden. Dexter ist eine sehr selbstreflexive Person und versucht sich, seine Begierden und Zwänge zu ergründen und zu verstehen, als würde er so einen Weg finden können, sie kontrollierbar zu machen. Visuell werden seine Taten durch eine fehlende Brutalität differenziert. Die Art des Tötens verläuft von der Konfrontation des Opfers mit dessen Morden, dessen Tötung durch einen Messerstich in den Korpus oder das Durchschneiden der Kehle, zum Verpacken der einzelnen Körperteile und deren Entsorgung im Meer. Die blutigen Szenarien, wie das Zerteilen der Leiche und die qualvollen Hinrichtungen einiger weniger Opfer, werden durch eine Montage des Tathergangs ausgeblendet.

Auf Dexters moralische Entscheidungen bezogen erhält Freuds Strukturmodell der Psyche (1969) über die Dreiteilung in Ich, Es und Über-Ich eine besondere symbolische Bedeutung. Das Über-Ich oder Ich-Ideal stellt einen Vermittler von Ge- und Verboten dar und manifestiert sich in Wert- und Normvorstellungen (ebd., 265). Dexter Morgan personifiziert dieses Über-Ich in der menschlichen Form seines Stiefvaters Harry, sein Gewissen. Der ehemalige Polizist zog Dexter gross, bemerkte schon sehr früh den krankhaften Hang zur Gewalt und legte daraufhin den Kodex für Dexters Mordlust fest, um unschuldige Menschen vor diesem zu schützen. Dexter verinnerlichte Harrys Regeln so sehr, dass ihm dieser nach dessen Tod immer wieder als Halluzination erscheint und seinen moralischen Wegweiser spielt. Das Es hingegen, welches dem Lustprinzip folgt und die Leidenschaft repräsentiert (ebd., 252 f.), wird von Dexters älteren leiblichen Bruder dargestellt, der zu Lebzeiten seiner Lust nach dem Töten ohne moralische Bedenken nachgegangen ist. Dieser versucht Dexter zu unüberlegten, emotionalen Taten zu drängen, die der reinen Befriedigung seiner Begierde nach Blut dienen. Es ist jedoch eindeutig, dass das Über-Ich, also Harry, den grösseren Einfluss auf Dexter besitzt, als das Es. Die Regeln und Normen der Gesellschaft haben auf Dexters Entscheidungen grossen Einfluss, auch wenn dieser sie in manchen Fällen verbiegt, umdeutet oder umgeht, lässt er nur sehr selten zu, dass das Es die Überhand gewinnt. Denkt man Freuds Strukturmodell weiter, kann Dexter selber als das zwischen dem Es und dem Über-Ich vermittelnden Ich gesehen werden. Er ist also die Personifizierung der «Vernunft und Besonnenheit» (ebd., 253), was einem rational handelnden Subjekt des Neoliberalismus entspricht.

Neben seinem doch sehr menschlichen Wesen und seinen moralischen Zügen scheint Dexter auch ein sehr erfolgreiches Leben zu führen, indem er seine Zeit sinnvoll nutzt und leistungsorientiert handelt. Er kann innerhalb des Police Departments herausragende Erfolge verzeichnen, sodass er in manchen Situationen sogar eigene Fehler vortäuschen muss, damit ein Mörder oder eine Mörderin sich ihm nicht durch eine Verurteilung entziehen kann. Zusätzlich geht er nachts seinem Hobby nach: beschattet potenzielle Opfer, plant deren Ergreifung oder stillt sein Verlangen nach dem Töten. Am Tage kommen familiäre Verpflichtungen hinzu, welche er ebenso meistert und ihn als liebevollen, unterstützenden Ehemann, Freund, (Stief-)Vater und Stiefbruder auszeichnen. Rothmund (2013a) spricht in diesem Zusammenhang sogar von Superheldenfähigkeiten des Protagonisten: «Darüber hinaus scheint Dexter fast übernatürliche Kräfte zu haben, da er häufig ohne Schlaf auskommen muss und zusätzlich eine sehr gute körperliche Verfassung aufweist, denn letztlich gewinnt er jeden Kampf mit seinen Gegnern» (ebd., 186).

Dexter entspricht eindeutig einem Helden des Alltags, der es schafft mehrere Rollen in sich zu vereinen und jede einzelnen grösstenteils sehr erfolgreich und effektiv zu meistern. Er scheint nie Geldprobleme zu haben, fühlt sich im Job anerkannt,



ist körperlich fit und gesund. Gleichzeitig ist er sehr kompetitiv in Bezug zu den anderen Serienkillern. So bewundert er deren Methoden und Spurenreinheit am Tatort, versucht sie jedoch zu übertrumpfen, indem er sie letztendlich überführt. Dennoch lässt sich auch bei diesem scheinbar perfekt funktionierenden Subjekt einen Mangel, eine Differenz zwischen dem Ist-Zustand und dem Optimum, erkennen, der für die Dynamik innerhalb der Serie sorgt. Er versucht seine anormale Psyche aufzuschlüsseln, indem er sein Verhalten und das anderer Serienmörder ergründet und reflektiert, um so zu einem besseren Menschen zu werden. Han (2016a) schreibt hierzu: «Der neoliberale Imperativ der Selbstoptimierung dient allein einem perfekten Funktionieren im System. Blockierungen, Schwächen und Fehler sollen wegtherapiert werden, um die Effizienz und Leistung zu steigern» (ebd., 43). Bisher bezogen sich diese Leistungssteigerungen vor allem auf die biologischen und mentalen Ressourcen der Menschen – die Steigerung von Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie die Anpassung an das geläufige Schönheitsideal, um auf dem Arbeits- und Beziehungsmarkt erfolgreich sein zu können. Bei der Betrachtung von Dexters Arbeit als Blutspritzeranalyst und die Bewältigung seines Alltags wird jedoch schnell deutlich, dass diese Ressourcen keine grossen Verbesserungen benötigen und der Mangel ein rein psychischer ist. Er sieht sich in einem ständigen Vergleich mit anderen Mördern im Hinblick auf moralische Entscheidungen und soziale Beziehungen. Gleichzeitig vergleicht er sich mit psychisch gesunden Menschen, die zu ehrlichen sozialen Beziehungen fähig sind. Unabhängig von den Leistungen, die er erbringt, ist er mit sich selber nicht zufrieden. Dexter begleitet wie bereits schon viele TV-Serien zuvor einen Prozess der Selbstoptimierung, der sich jedoch nicht auf die Suche nach der grossen Liebe oder den beruflichen Erfolg bezieht, sondern eine rein psychische Problematik fokussiert.

Dexter Morgan ist nicht nur ein Serienkiller mit moralischen Bedenken und einem starken Bewusstsein für Werte und Normen, sondern entspricht auch einem gesellschaftlich anerkannten Subjekt. Er ist nur ein vermeintlicher Aussenseiter, der viel mehr den gesellschaftlichen Anforderungen des Neoliberalismus entspricht, als die meisten seiner Mitcharaktere. Trotz seines bestehenden Erfolgs strebt er weiterhin ein unerreichtes Optimum an und bindet die Zuschauer/innen so in einen Prozess des Werdens ein. Nach Bröckling erzeugt «[d]as Zurückbleiben hinter den Erfolgsverheißungen [...] einen Sog, der den Einzelnen dazu bewegen soll, in der Optimierung seiner selbst niemals nachzulassen.» (Bröckling 2002, 180). Genauso wie das rational denkende Individuum, ist das Begehren eines unerreichbaren fehlerlosen Ideals dem ökonomischen Prinzip, welches stets nach einem Maximum strebt, demnach besonders zuträglich. Dieser dem Neoliberalismus entsprechenden Subjektposition werden innerhalb der TV-Serie allerdings drei Entwicklungen entgegengesetzt: die Ausbildung einer ungerichteten Emotionalität, das immanente Scheitern der Selbstoptimierung, sowie eine scheinbare Wahlfreiheit des Subjekts.



### *Der emotionale Psychopath*

Die dunkle Seite an Dexter Morgan, welche er selber als seinen düsteren Begleiter betitelt, zeigt einen Mann, der Lust am Töten verspürt und währenddessen einem Blutrausch verfällt. Die Psychologin Marisa Mauro (2010) beschreibt die Motivation hinter seinen Morden als zwiegespalten:

Dexter has fantasies of dominating, shaming, manipulating, and controlling murderers of innocent people. Furthermore, he probably fantasizes about replication the fear within them that their own victims felt. Finally, Dexter has fantasies of both an aggressor and avenger of the innocent (ebd., 60).

Zur Befriedigung der Lust am Töten ist er bereit zu lügen, zu manipulieren und die eigenen Bedürfnisse vor die der anderen zu stellen. Wenn er lange nicht gemordet hat, handelt er nicht wie sonst vollkommen rational und geplant, sondern verfällt seiner Leidenschaft, die er nicht weiter unterdrücken kann. Die Folgen seines Kontrollverlustes sind emotionale und affektive Handlungen, sowie die Vernachlässigung seiner Mitmenschen und Angehörigen. Aus psychologischer Sicht könnte man eine antisoziale Persönlichkeitsstörung in der Sonderform der Psychopathie diagnostizieren. Ausgehend von Cook und Michie definieren Ullrich et al. (2003) die «psychopathy» anhand eines drei-Faktoren Modells. Diese Persönlichkeitsstörung umfasst «einen arroganten und betrügerischen interpersonalen Stil, ein defizitäres affektives Erleben, sowie ein impulsiver und unverantwortlicher Verhaltensstil» (ebd., 1002-1003). Das defizitäre affektive Erleben beinhaltet das Fehlen von Gewissensbissen, Schuldgefühlen und Empathie und zeigt eine allgemeine Gefühlskälte. Robert D. Hare (1993) ist der Auffassung, dass die Psychopathie weiter verbreitet ist, als die Zahl der straffällig gewordenen Kriminellen vermuten lasse. Er sieht diese als Teil unserer Gesellschaft, denn es gebe viele Psychopathen, die nie in ein Gefängnis gehen oder gewalttätig werden. Psychopathie ist keine Geisteskrankheit, denn «psychopaths are rational and aware of what they are doing and why. Their behavior is the result of choice, freely exercised» (ebd., 22). Hare unterstellt eine Wahlfreiheit, die jedoch in Abhängigkeit von den sozialen Defiziten gesehen werden muss. Dexters Wahlfreiheit wird im Verlauf der Serie immer wieder auf die Probe gestellt. Der psychopathische, düstere Begleiter und der gesellschaftskonforme, gemeinschaftliche Dexter stehen sich als zwei Extreme gegenüber. Die Spannung der Serie entsteht aus deren Reibung aneinander und die Problematiken des Doppellebens, das er führt. Das Besondere dabei stellt die Entwicklung eines Gewissens dar, das Erkennen einer Wahl und die Inanspruchnahme dieser zugunsten einer empathischen Veränderung.

Bevor und nachdem er einen Mord begeht, plant er sehr sorgsam, arbeitet überlegt und rational. Während der Momente des Blutrausches ist er emotional und von dem Zwang, aber auch den Leitlinien der Rationalität befreit. Mit zunehmender Emotionalität, die sich aus dem Aufbau sozialer Beziehungen entwickelt,

unterlaufen ihm vermehrt Fehler, die ihn selber und seine Mitmenschen in Gefahr bringen. Diese qualitative Trennung von Rationalität und einer von dieser befreiten Emotionalität lässt sich auch in unseren gesellschaftlichen Strukturen wiederfinden. Der Neoliberalismus erhebt die ökonomische Rationalität zur Grundlage jeglichen Handelns. So wird durch die Adaption der Marktlogik in alle Lebensbereiche auch der Mensch mit einem Wert versehen. «[D]er neoliberale Homo oeconomicus [nimmt] seine Gestalt als Humankapital an, das danach strebt, seine Wettbewerbspositionierung zu stärken und seinen Wert zu steigern, anstatt als Figur des Austauschs oder Interesses» (Brown 2015, 35). Er ist «nicht fähig zu Beziehungen zu anderen, die frei vom Zweck wären» (Han 2016a, 11). Dexter sieht zu Beginn seine Beziehungen rein nutzenorientiert als Tarnung. Er versucht sich von der Subjektivierung des ökonomisch handelnden Einzelgängers loszulösen und beginnt dadurch Verantwortung für das Leben seiner Mitmenschen zu übernehmen.

Basierend auf Foucaults Biopolitik führt Han in seinem Werk Psychopolitik (2016a) an, dass das kapitalistische System sich im Neoliberalismus nun darauf konzentriere, die Emotionen auszubeuten. Er identifiziert drei Gründe für dieses plötzliche ökonomische Interesse: Die Emotionen dienen als Ressource, um mehr Produktivität und Leistung zu erzielen, wie es bei gamifizierten Geschäftsabläufen fokussiert wird. Emotionen sind ein Instrument, um Kaufanreize und Bedürfnisse zu erzeugen. Und letztendlich sind emotionale Kompetenzen sehr gefragt für die immateriellen Produktionsweisen und Dienstleistungen eines Unternehmens wie zum Beispiel bei der Kundenbetreuung (ebd., 64-66). Begehrtenswerte Optimierungsmassnahmen beziehen sich also nicht mehr nur auf die physische Produktivität, Gesundheit und Leistungsfähigkeit, sondern ebenso auf die psychische, da sie nun auch für ökonomische Interessen an Bedeutung gewinnen. Die zielgerichtete Kontrolle von Emotionen und deren Nutzbarmachung wird für die Schaffung messbarer Werte herangezogen. Bei der Gamifizierung der Arbeit zum Beispiel werden die Emotionen des Spiels und die Spannung eines interkollegialen Wettbewerbs auf die Aufgabenerfüllung der Arbeitnehmer/innen übertragen. Dies führt zu mehr Motivation und Engagement als eine rein rationale Anleitung zur Leistungserfüllung (Han 2016a, 69f.). Dexters Emotionen und Leidenschaften hingegen sind ziellos und ungezügelt. Sie dienen nicht der Schaffung von Anerkennung durch mehr Leistung, denn diese erreicht er vor allem durch die Erfolge seines rationalen und antisozialen Selbst, wie aus dem vorangegangenen Kapitel hervorging. Sie sind rein seiner eigenen Empfindung geschuldet, seinem Genuss, seiner Freude, seiner Teilhabe an etwas Wahrhaften. Er tauscht seine Maske gegen etwas Echtes ein und bekommt dafür einen rein subjektiven Wert. Dies ist in einer Zeit der sozialen Netzwerke und der Selbstvermarktung überraschend. Denn hier erfolgt das Tauschgeschäft in umgekehrter Reihenfolge: Etwas Echtes wird gegen eine

Maske, erschaffen aus gut durchdachten Strategien, getauscht, die den Marktwert des Subjekts, gemessen in Follower und Sponsoren, erhöhen soll.

Im Finale der Serie wird ihm dieser Tausch jedoch zum Verhängnis. Er verzichtet zugunsten seiner Liebe zu seiner Freundin und seines Willens zur Veränderung auf das Töten eines bedrohlichen Serienmörders und übergibt diesen der Staatsgewalt. Einer Staatsgewalt, die er selber als fehlerhaft und unzulänglich ansieht und dessen Fehler er bereits des öfteren korrigiert hat. Diese emotionale Handlung führt zum Unglück des Protagonisten: Nach der Ermordung seiner Stiefschwester durch den am Leben gelassenen Killer flüchtet er, bricht jegliche Kontakte zu seiner Familie und zu seinen Freunden ab, um als Einsiedler seine ihm nahestehenden Personen nicht weiter in Gefahr zu bringen.

Das Scheitern der Integration in die Gesellschaft gründet letztendlich auf einer wahrhaften, emotionalen Beziehung. Viele Fans haben dieses Ende in den sozialen Medien sehr stark kritisiert und diskutiert. Sie hätten Dexter gerne als ein Teil der Gesellschaft gesehen, glücklich vereint mit seinem Sohn und seiner Lebensgefährtin. Diese Enttäuschung ist nicht verwunderlich, denn eine uneingeschränkte Wahlfreiheit sowie ein selbstverantwortliches Streben nach Verbesserung gelten heute als Garanten für ein erfolgreiches und glückliches Leben. Das Motto «Jeder kann alles schaffen, wenn er/sie sich nur genug anstrengt» ist jedoch eine falsche Versprechung, ein Diener des Kapitalismus. «Das Leistungssubjekt, das sich frei wähnt, ist in Wirklichkeit ein Knecht. Es ist insofern ein absoluter Knecht, als es ohne den Herrn sich freiwillig ausbeutet» (Han 2016a, 10). Es wird zuletzt deutlich, dass Dexters altruistische Aufgabe des eigenen Lebens, die Selbstopferung zum Wohle der Anderen keinen ökonomischen Nutzen für den Kapitalismus und auch nicht für das individualisierte Subjekt selbst birgt. Ein Opfer ist ein Tauschgeschäft, bei dem kein zusätzlicher Wert geschaffen, kein Maximum angestrebt wird. So erinnert sein Opfer nicht an eine heldenhafte Rettung, bei welcher der Protagonist auf eine tragische Weise zum Tode kommt und damit immerhin ein Vermächtnis hinterlässt, sondern an das Versagen eines einfachen Menschen, der erkennt, dass er die Bürde der Verantwortung nicht alleine tragen kann.

### ***Das Scheitern des neoliberalen Selbst***

Durch das als individuelles Versagen empfundene Scheitern des Hauptcharakters wird die Kritik an der neoliberalen Subjektivierung sehr deutlich. Daran anschliessend kommen zwei Gesellschaftskritiken eine besondere Bedeutung zu: Gross' Multioptionsgesellschaft und Bröcklings Idee des unternehmerischen Selbst. Der Protagonist der Quality-TV-Serie *Dexter* zeigt den Zuschauer/innen verschiedene Seiten seines Selbst: Eine sehr angepasste strukturierte und rationale als auch eine den gesellschaftlichen moralischen Normen widerstrebende, pathologisierte und ungezügelte Seite. So wie bei Gross verlorengegangene

«Traditionen und Autoritäten», wie Religion und Kirche, durch das Schaffen eigener «durchstrukturierte[r] und total geordnete[r]» Systeme ausgeglichen werden (Gross 1994, 199), so schafft auch Dexter sich ein der Ordnung und Rationalität folgendes Leben als Gegengewicht zu dem inneren Chaos, das ihm seine Begierde nach Blut beschert. Erst als auch ein emotionales Chaos in seine strukturgebende Seite Einzug erhält, gerät sein Leben aus dem Gleichgewicht. Die Spannung der Serie entsteht aus einer Konfrontation zweier Extreme, die nur in ihrer kontrollierten Trennung erfolgsversprechend sind.

Zu Beginn der Serie lässt sich in Dexter nicht nur den perfekten Psychopathen erkennen, sondern ebenso das perfekt dem Markt angepassten Subjekt: Er handelt sehr rational und zielführend, was ihn aussergewöhnlich in seinem Job macht. Sogar ausserhalb der Arbeitszeit jagt er Kriminelle und wendet damit seine Freizeit für weitere Arbeitsleistungen auf. Sein Hobby ist gleichzeitig sein Job, beides empfindet er als sinnstiftend. Seine Beziehungen stellen Humankapital dar, das dem Zweck der Aufrechterhaltung seiner Tarnung dient. Er verkörpert eine Rolle, die ihn nicht als pathologischen Psychopathen, sondern als gesunden Menschen erscheinen lässt und vermarktet sich dadurch selber. «Die autonome Verwaltung und Akkumulation des individuellen Humankapitals greift dabei weit über das Berufsleben hinaus und kennt weder Feierabend noch Privatsphäre.» (Bröckling 2002, 183). Die Verwaltung und Strukturierung des Lebens als Erfolgsversprechung lässt das Selbst zu einem zielgerichteten Unternehmer, einer kalkulierenden Unternehmerin werden. Die nicht zielgerichtete Emotionalität ist das, was aus diesem Muster herausbricht. Dexters Scheitern basiert dabei nicht auf einer moralischen Bewertung seiner Entwicklung, sondern auf seiner Unfähigkeit beide Extreme effektiv miteinander verbinden zu können. Als skrupelloser und vollkommen rationaler Psychopath hätte er wie zu Beginn der Serie morden können, ohne erwischt zu werden. Als moralischer Mensch, der seine Mordlust kontrolliert und unterdrückt, da die Vermeidung von anderer Menschen Leid einem höheren Stellenwert unterläge, hätte er ein angepasstes, soziales Leben führen können. Das Aufeinandertreffen von Monster und Mensch, von Rationalität und Emotionalität ist das, was Dexters Leben kompliziert und für das Publikum interessant macht.

Durch das stetige Streben nach Mehr in unseren Lebensläufen und die daraus resultierende Steigerung unserer Wahlmöglichkeiten stellt sich nach Gross eine Unübersichtlichkeit ein, die einer externen Strukturierung bedarf. Die «Beratungsebene», ausgeführt durch Ratgeberbücher, -seminare, Selbsthilfegruppen und Therapien, soll Orientierung und Lebensanweisung bieten (Gross 1994, 40f.). Betrachtet man nun Ulrich Bröcklings Arbeiten zum unternehmerischen Selbst (2002 & 2007), zeigt sich, dass viele Selbstmanagement-Ratgeber gerade die Mobilisierung von Gegensätzen als erfolgsversprechend markieren:

Auf der einen Seite soll das unternehmerische Selbst ein rechenhafter Buchhalter und Kosten wie Nutzen kalkulierender Betriebswirt des eigenen Lebens sein, auf der anderen Seite ein Motivationsgenie, das unablässig nach neuen Höchstleistungen strebt und ein Dauerfeuerwerk der kreativen Ideen abbrennt. Selbstdisziplinierung und Selbstenthusiasmierung laufen parallel, was auch die offensichtliche Inkohärenz der Programme erklärt, die stets beide Optimierungsmodi zugleich fördern. Der disziplinierenden Kontrolle und Übung dienen die Checklisten, Vertragsformulare und Feedback-Systeme, der Entfesselung von Leidenschaft die Affirmations-, (Auto-) Suggestionen- und Grenzüberschreitungstechniken (Bröckling 2002, 192).

Der Erfolg eines Menschen hängt demnach von der flexiblen Anpassung seines Selbst ab. Je nach den sich verändernden Herausforderungen der Umwelt, muss auch die jeweilige Subjektposition kontrolliert und zielgerichtet eingenommen werden. Bröckling kritisiert hierbei, dass der Optimierung, der stetigen Verbesserung des Selbst, das Scheitern bereits eingeschrieben ist. «Weil es ein Genug – an Kompetenz, Motivation, Selbstachtung usw. – nicht geben kann, müssen die Anstrengungen des Einzelnen, mag er sich noch so sehr ins Zeug legen, ungenügend bleiben. In jedem Ansporn zum Mehr steckt das Verdikt des zu wenig» (ebd., 177). Dieses immanente Scheitern wird bei Dexter sehr deutlich, denn jeder kleine Schritt, der ihn näher an einen moralischen, sozialen Menschen bringt, zerwirft die Ordnung und Kontrolle in seinem Leben. Nach Gross ist diese Darstellung eher ungewöhnlich, denn «überall werden Differenzen zwischen Wirklichem und Möglichem aufgeblendet, überall werden sagenhafte Leistungen und große Sprünge demonstriert» (Gross 1994, 15). Dabei zeigt sich schnell, dass die Überzeugung Dexters, sich nur durch Eigenleistung verändern zu können, eine Bürde des Neoliberalismus ist. Die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit wird individualisiert, in die Selbstverantwortung jedes Individuums gelegt. Jedes Scheitern ist ein persönliches Scheitern. Alleine die Vorstellung ein psychopathischer Serienmörder könnte sich selber heilen, sich selber zu einem moralischen Menschen machen, gleicht aus therapeutischer Sicht einem Wunder. Die fehlenden Sozialkompetenzen erschweren nicht nur eine Einsicht des fehlerhaften Verhaltens, sondern lassen ebenso keine Bedenken vor einer weiteren Tat zu. So ist laut Statistik die Rückfallquote bei straffällig gewordenen Menschen mit hohen Psychopathie-Werten dreimal höher als bei einer geringen Ausprägung (Petermann/Koglin 2013, 75). Es ist also auch hier nur eine scheinbare Wahlfreiheit zu erkennen, welche die Schwere der Verantwortung für das eigene Schicksal maskieren soll. Auch Dexter scheint letztendlich zu verstehen, dass ein uneingeschränktes Streben nach Verbesserung, die Inanspruchnahme aller Optionen in der Verantwortung einer einzelnen Person, nicht tragbar ist. Als emotional reiferer Mensch entscheidet er sich für die Rettung seiner geliebten Menschen und akzeptiert im Gegenzug seine eigene

Unvollständigkeit. Nach Gross ist das ein Ausbruch aus der Multioptionsgesellschaft, denn eine «komplett entgegengesetzte Haltung wäre die der Hingabe, der Duldung des Unfertigen und Fehlerhaften, die Indifferenz gegenüber der Differenz» (Gross 1994, 28).

### **Schlussbetrachtungen**

Die Analyse des Hauptcharakters hat ergeben, dass die Serie kritisch mit der neo-liberalen Subjektposition umgeht: Ein erfolgreicher Unternehmer seiner Selbst schlägt den entgegengesetzten Weg der Emotionalisierung und Sozialisierung ein. Das Streben nach grenzenloser Verbesserung führt nicht nur zum Scheitern, sondern auch zu einer Akzeptanz von Unvollständigkeit und Fehlerhaftigkeit. Gleichzeitig kann bei *Dexter* auf eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung geschlossen werden. Bei Winters Abhandlung zur Faszination Serienkiller (2000) erfolgt in Anlehnung an Tudor die Unterscheidung zwischen dem «secure horror» und dem «paranoid horror» und deren gesellschaftliche Einordnung. Ersteres beschreibt einen Horrorfilm, in dem am Ende die Normalität wiederhergestellt werden kann. Das Böse in Form von aussergewöhnlichen, nichtmenschlichen Figuren wie Vampiren oder Monstern wird besiegt und die Gesellschaft kann in Frieden weiterleben. Der Kontext dieser Filme vor den 1960er Jahren beschreibt eine Gesellschaft, die sich ihrer sicher sein kann, potenzielle Bedrohungen unter Kontrolle hat und stabile traditionelle Werte und Normen vertritt. Beim «paranoid horror» kommt die Bedrohung aus der Mitte der Gesellschaft in Form von Serienkillern und Psychopathen. Hier werden die traditionellen Werte untergraben und die soziale und moralische Ordnung der Gesellschaft in Frage gestellt. Er dokumentiert einen vorherrschenden Wandel, der mir Unsicherheiten und Instabilität einhergeht. *Dexter* als Fernsehserie mit Horror-Charakter zeigt nun einen Serienkiller, der für die unschuldigen Menschen keine unmittelbare Gefahr darstellt, sondern sie sogar von anderen Monstern aus ihrer Mitte befreit. Das Böse und das Gute ist nicht mehr klar voneinander abzugrenzen, die vorherige Klarheit über Täter und Opfer wird verdeckt von moralischen Grautönen. Unsere Gesellschaft ist geprägt von einem Verlust der Authentizität und Wahrheit: Individuen vermarkten sich als konstruierte Ideale in den sozialen Medien, die Glaubwürdigkeit grosser Unternehmen geht durch Enthüllungsgeschichten verloren und in der Politik werden unmoralische Entscheidungen zur Bekämpfung des Terrorismus verharmlost. Eine Zeit der Whistleblower und des Argwohns gegenüber jeder öffentlichen Darstellung. Die Welt besteht nur noch aus Informationsunsicherheiten, da eine Suche nach der Wahrheit erfolglos bleiben muss. Sie ist zu komplex geworden, bietet zu viele Optionen und Perspektiven, als dass Informationen eindeutig als wahr und falsch, Handlungen als gut oder böse markiert werden könnten. Vielleicht sind wir inzwischen bei einem «diffuse horror» angelangt, bei dem vormals gefestigte

Zuschreibungen aufgebrochen wurden und eine tatsächliche Bedrohung dadurch nicht mehr genau identifiziert werden kann.

Indem die TV-Serie *Dexter* mit Dichotomien, neoliberalen Ideologien und subversiven Subjektpositionen spielt, lässt sie diese miteinander um Aufmerksamkeit ringen. Dabei gibt die Serie nicht vor, was richtig oder falsch ist, sondern sie verwickelt die Zuschauer in emotionale Widersprüche. Sie ist keine moralische Instanz, die ein klares Urteil darüber abgibt, welche Menschen sich gut oder schlecht verhalten. Sie führt bei den Zuschauer/innen zu gemischten Gefühlen, zu Irritationen und damit zur Reflexion der eigenen Haltung. Die extreme Überzeichnung miteinander ringender Subjektpositionen eines Serienmörders erscheint zwar auf den ersten Blick sehr alltagsfremd, verweist jedoch auf die realen Widersprüche in den Leben der Zuschauer/innen. Dort wo Serien «die Instabilität etablierter Ordnungsroutinen vorführen, machen sie immer auch darauf aufmerksam, wie wirksam die ästhetische Erfahrung populärer Kultur an das gekoppelt ist, was sich hiervon gerne als gewöhnliche Realität unterscheidet» (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012, 220). Durch die Schaffung des Sympathieträgers Dexter, mithilfe einer emotionalen Bindung, wünscht sich das Publikum sein Fortbestehen, seine Freiheit, ein glückliches Leben, obwohl er als Killer dutzende Menschen kaltblütig ermordet. Das endgültige Scheitern der gesellschaftlichen Integration am Ende der Serie sorgte bei vielen Fans zu Unstimmigkeiten ihres Weltbildes und bricht mit ihren Erwartungen, was sowohl zu Missmut, aber auch zu vielen Diskussionen in den sozialen Netzwerken geführt hat. Die Quality-TV-Serie behandelt also nicht nur die aussergewöhnlichen Konflikte eines Killers, sondern führt auch zu inneren Konflikten bei den Fans. Han (2016b) argumentiert, dass durch eine einseitige Kommunikation innerhalb der digitalen Medien jegliche Negativität, jeglicher Konflikt verloren gehe. Dies sei für den Aufbau der eigenen Identität und für stabile Beziehungen gefährlich, da Konflikte eine sehr konstruktive Seite haben.

Auch die Bilder büßen heute immer mehr den Charakter des Gegenüber [sic!] ein. Den digitalen Bildern fehlt jede Magie, jeder Zauber, jede Verführung. Sie sind keine Gegenbilder mehr, die ein Eigenleben, eine Eigenkraft hätten, die den Betrachter irritieren, behexen, befremden, berauschen würden. (Han 2016b, 58)

Bei der Betrachtung des Protagonisten der Serie *Dexter* wird aber gerade diese Hervorrufung von Irritation, von widerstrebenden Emotionen deutlich. Vielleicht zeigen die neuen Quality-TV-Serien als Variation des Immergleichen, als Träger von Überraschungen und Brecher von Konventionen genau diese Gegenbilder, welche die Zuschauer/innen nicht nur zum Staunen bringen, sondern sie zum Nachdenken, Reflektieren und Diskutieren anregen.

Es zeigt sich also, dass die neuen Quality-TV-Serien trotz scheinbar sehr alltagsfremder Thematiken Anknüpfungspunkte für die Zuschauer und ihr alltägliches



Leben bieten können. Dies ist für die kritische Medienpädagogik von grundlegender Bedeutung, da «[...] mediale Angebote – so zeigen etliche Studien – an einer Reproduktion und Legitimierung gesellschaftlicher Verhältnisse insbesondere dann maßgeblich beteiligt sind, wenn ihre Deutungsangebote an alltäglichen Praktiken und Erfahrungen von Menschen anknüpfen und ihnen einen Sinn geben» (Thomas 2008, 154). Die neuen Quality-TV-Serien können durch ihre feinfühlig konstruierten komplexen Charaktere und ihre Vermittlung von mehrdimensionalen Bedeutungsmustern also einen wichtigen Bezugspunkt für die Subjektivierung der Zuschauer/innen sein und sollten aus diesem Grund als ein Teil der kritischen Medienpädagogik betrachtet werden. Gerade durch die neuen technologischen Möglichkeiten, das damit einhergehenden veränderte Nutzungsverhalten des Publikums, sowie das verbesserte Image der TV-Serien an sich, ist das Medium zu einem intensiven Träger von Bedeutungen innerhalb der Populärmedien geworden und sollte damit auch detailliert beleuchtet werden. Dabei spielen nicht nur die Serientexte, deren Ideologien und Offenheit eine Rolle, sondern ebenso sollte eine Fokussierung des (Online-)Austausches über die Serientexte erfolgen. Denn die Auseinandersetzung des Publikums und der Fans endet nicht mit dem Schauen der Serie, sondern sie wirkt durch die Schaffung eigener Inhalte und Diskussionen nach.

### **Literatur**

- Blanchet, Robert. 2011. «Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien». In *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*, hrsg. v. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid und Julia Zutavern, 37–70. Marburg: Schüren.
- Bröckling, Ulrich. 2002. «Das unternehmerische Selbst und seine Geschlechter: Gender-Konstruktionen in Erfolgsratgebern». *Leviathan*, 30, 2, 175–194.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brown, Wendy. 2015. *Die schleichende Revolution: Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*. Berlin: Suhrkamp.
- Cardwell, Sarah. 2007. «Is Quality Television Any Good?, Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement». In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, hrsg. v. Janet McCabe und Kim Akass, 19–34. London: Tauris.
- Dexter. 2006–2013. Zuerst gesendet am 1. Oktober 2006 (USA) auf Showtime. Drehbuch: James Manos Jr.
- Eichner, Susanne. 2013. «Blockbuster Television». In *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hrsg. v. Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, 45–65. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. doi:10.1007/978-3-531-93465-5\_2.

- Eichner, Susanne, Lothar Mikos, und Rainer Winter, Hrsg. 2013. *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. doi:10.1007/978-3-531-93465-5.
- Freud, Sigmund. 1969. «Das Ich und das Es». In Sigmund Freud *Gesammelte Werke: Jenseits des Lustprinzips und andere Arbeiten aus den Jahren 1920-1924*, hrsg. v. Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris und Otto Isakower. 237–289. 6. Aufl., London: Imago. Originalwerk veröffentlicht 1923.
- Giroux, Henry A., und Roger I. Simon. 1989. *Popular Culture, Schooling, and Everyday Life*. Massachusetts: Bergin & Garvey.
- Göttlich, Udo, und Rainer Winter. 2000. «Die Politik des Vergnügens: Aspekte der Populärkulturanalyse in den Cultural Studies». In *Politik des Vergnügens: Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, hrsg. v. Udo Göttlich und Rainer Winter, 7–19. Köln: Herbert von Halem.
- Gross, Peter. 1994. *Die Multioptionsgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Han, Byung-Chul. 2016a. *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Markttechniken*. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.
- Han, Byung-Chul. 2016b. *Die Austreibung des Anderen: Gesellschaft Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hare, Robert D. 1993. *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. New York: The Guilford Press.
- Jahn-Sudmann, Andreas, und Frank Kelleter. 2012. «Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV». In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Frank Kelleter, 205–224. Bielefeld: Transcript.
- Johnson, Catherine. 2010. «Cult TV and the Television Industry». In *The Cult TV Book: From Star Trek to Dexter, New Approaches to TV outside the Box*, hrsg. v. Stacy Abbott, 135–154. New York: Soft Skull Press.
- Mauro, Marisa. 2010. «The Psychology of Dexter's Kills: An Investigation of Modus Operandi, Signature, and Victimology». In *The Psychology of Dexter*, hrsg. v. Bella Depaulo, 49–64. Dallas: Benbella Books.
- Petermann, Franz, und Ute Koglin. 2013. *Aggression und Gewalt von Kindern und Jugendlichen: Hintergründe und Praxis*. Berlin: Springer.
- Rothmund, Kathrin. 2013a. *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Rothmund, Kathrin. 2013. «Die Ästhetik des Mordens – Varianz und Repetition in der Serie Dexter». In *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hrsg. v. Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, 169–185. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. doi:10.1007/978-3-531-93465-5\_9.
- Schlütz, Daniela. 2016. *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. doi:10.1007/978-3-658-11436-7.
- Thomas, Tanja. 2008. «Marktlogiken in Lifestyle-TV und Lebensführung: Herausforderungen einer gesellschaftskritischen Medienanalyse». In *Neoliberalismus: Analysen und Alternativen*, hrsg. v. Christoph Butterwegge, Bettina Lösch, und Ralf Ptak, 147–163. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. doi:10.1007/978-3-531-90899-1\_9.

- Thompson, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age: From Hill Streets Blue to ER*. New York: Continuum.
- Ullrich, Simone, Marko Paelecke, Irene Kahle, und Andreas Marneros. 2003. «Kategoriale und dimensionale Erfassung von «psychopathy» bei deutschen Straftätern: Prävalenz, Geschlechts- und Alterseffekte». *Nervenarzt*, 74, 1002–1008.
- Winter, Rainer. 2000. «Faszination Serienkiller: Zur sozialen Konstruktion einer populären Figur». *medien praktisch*, 2, 18–23.
- Winter, Rainer. 2004. «Cultural Studies und kritische Pädagogik». *MedienPädagogik*, 8, 1–16. doi:10.21240/mpaed/08/2004.02.06.X.
- Winter, Rainer. 2013. «Fernsehserien als Kult». In *Transnationale Serienkultur: Theorie Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hrsg. v. Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, 67–83. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. doi:10.1007/978-3-531-93465-5\_3.